

## „Poeci stanu wojennego” – czytani dzisiaj

Podstawowym bodźcem skłaniającym do podjęcia próby nowego odczytania wierszy autorów debiutujących w latach siedemdziesiątych i osiemdziesiątych ubiegłego stulecia<sup>1</sup> jest stereotypizacja ich wizerunku we współczesnej świadomości literackiej. Uproszczenia były być może nieuchronne. Stały się naturalną konsekwencją modelu czytania literatury, jaki dominował w czasach stanu wojennego. W horyzoncie oczekiwań ówczesnych odbiorców literatury znalazło się wówczas przede wszystkim zbiorowe doświadczenie historyczne. To jego śladów poszukiwano w utworach, mniej zwracając uwagę na złożoność opisywanych doświadczeń, wieloznaczność ewokowanego świata, specyficzny język – na to, jednym słowem, co uznajemy za ważną, autoteliczną wartość tekstu artystycznego. Ślady funkcjonowania podobnych sposobów czytania odnajdujemy zwłaszcza w różnego rodzaju antologiach poezji, w których na równych prawach pojawiają się ambitne liryki Adama Zagajewskiego, Jana Polkowskiego i wiersze okolicznościowe<sup>2</sup>. Podobne formy równouprawnienia tekstów jakościowo nieporównywalnych przeniknęły jednak również do prac poświęconych poezji lat osiemdziesiątych<sup>3</sup>, a wreszcie i do opracowań synte-

---

<sup>1</sup> Kategorię „poetów stanu wojennego” na potrzeby niniejszego artykułu zawężam zatem do autorów debiutujących na przełomie lat siedemdziesiątych i osiemdziesiątych XX wieku.

<sup>2</sup> Por. np. *Polska po 13 grudnia 1981 r. Pejzaż poetycki*, Lund (Sweden) 1984.

<sup>3</sup> Por. np. A. Skoczek, *Poezja świadectwa i sprzeciwu. Stan wojenny w twórczości wybranych polskich poetów*, Kraków 2004. Tymczasem, pisząc o najwybitniejszych lirycznych dokonaniach lat osiemdziesiątych – m.in. Bronisława Maja i Jana Polkowskiego – Marian Stala zwracał uwagę na konieczność wyraźnych rozróżnień: „zdania te nie dotyczą, rzecz jasna, tak zwanej poezji stanu wojennego, będącej zjawiskiem raczej socjologicznym niż artystycznym”. Por. M. Stala, *Druga strona. Notatki o poezji współczesnej*, Kraków 1997, s. 165.

tycznych<sup>4</sup>. Samo pojęcie „poezji stanu wojennego” wydaje się rezultatem myślenia o literaturze jako „zwierciadle historii”. Generatorem uproszczeń – innym niż wspomniany styl odbioru – stało się też pojawienie się po roku 1989 na arenie literackiej nowej grupy poetów. Ważny i konieczny proces budowania generacyjnej tożsamości dokonywał się przecież w opozycji do generacji wcześniejszych, a więc także dzięki pewnemu „ustawianiu przeciwnika”. Trudno w każdym razie zaprzeczyć, że myśląc dziś o poezji stanu wojennego, nie możemy zapomnieć o ramie modalnej, regulującej nasze spojrzenie na ten interesujący okres rozwoju liryki końca dwudziestego wieku.

Jak wygląda zatem ów, modelowany przez nas samych, wizerunek poezji lat osiemdziesiątych? Ton powtarzających się spostrzeżeń dobrze ujmuje tytuł debaty, jaką zainicjował kiedyś „Dziennik”: „Czy stan wojenny był klęską literatury”<sup>5</sup>. Chodzi bowiem o zasadnicze słabości poezji lat osiemdziesiątych. Pierwszą z nich jest nadmierne uwikłanie w historię oraz ideologizacja<sup>6</sup>. Drugą – fakt, iż „obraz ludzkiej prywatności został zawłaszczony przez domenę spraw publicznych”<sup>7</sup>. Trzecią – oderwanie się „od podłoża, czyli języka, jakim posługują się zwykli ludzie”<sup>8</sup>. Czy rzeczywiście poezja stanu wojennego była czymś w rodzaju wierszowanej literatury tendencyjnej? Czy istotnie brakowało w niej prób przezwyciężenia horyzontów społeczno-politycznej doraźności? Nie lekceważąc sygnalizowanych wyżej rozpoznań, chciałbym przedstawić dokonujący się w twórczości kilku autorów proces „przekraczania historii”, wyprowadzania sensów wiersza poza krąg zbiorowych doświadczeń historycznych – w stronę jednostkowych, choć zarazem uniwersalnych doświadczeń egzystencjalnych.

Świadomie wybieram przy tym autorów, którzy wciąż dopełniają swoją twórczość, przymuszając do jej ponownego odczytania – w odmienionym i wciąż poszerzanym kontekście nowych wierszy. Niektórzy z debiutantów lat osiemdziesiątych wybrali milczenie. Można odnieść wrażenie, że twórczość Antoniego Pawlaka, Bronisława Maja, Toma-

<sup>4</sup> Por. np. P. Czapliński, P. Śliwiński, *Literatura polska 1976–1978*, wyd. II, Kraków 2000, s. 91–119.

<sup>5</sup> „Dziennik” – dodatek „Europa” z 16 grudnia 2006 r.

<sup>6</sup> Por. także A. Fiut, *W potrzasku (O poezji stanu wojennego)* [w:] tenże, *Pytania o tożsamość*, Kraków 1995.

<sup>7</sup> J. Klejnocki, J. Sosnowski, *Chwilowe zawieszenie broni*, Warszawa 1996, s. 18.

<sup>8</sup> Tamże.

sza Jastruna, Macieja Strzembosza ma charakter zamknięty. Inaczej jest jednak w przypadku Jana Polkowskiego – który nieoczekiwanie, po latach milczenia przypomniał się literackiej publiczności dwoma zbiorami – inaczej w przypadku obecnego Prezesa Zarządu Głównego Stowarzyszenia Pisarzy Polskich – Sergiusza Sterni-Wachowiaka czy Romana Bąka, którego tomy tak entuzjastycznie witano w latach osiemdziesiątych<sup>9</sup>.

## 1.

Spróbujmy przyjrzeć się kilku ważnym dla Romana Bąka metaforom. W wielu utworach pojawia się symboliczna sytuacja osaczenia. Wydaje się, że jej sens wyraźnie przekracza skojarzenia związane z grudniową nocą i stanem wojennym. W liryku *nie widziałem tej gwiazdy* czytamy o czerni „podchodzącej pod bramę” (s. 19)<sup>10</sup>. Bohater wiersza *tobiasz* mówi o nocy „podchodzącej pod balkon” (s. 69). Za każdym razem chodzi o jakiś rodzaj skradania się, okrażania, obraz nasuwa skojarzenia z sytuacją zdobywcy i otaczanej ofiary. Nieco inne konotacje zawiera „niewidome okno” (s. 19), szyba, za którą czyha nieznane – tak dzieje się w utworach *deszcz zamyka nas w domach*, *lipcowe deszcze*, *werdę*. Chodzi w nich o sytuację uwięzienia, osadzenia w rzeczywistości, która wydaje się nieprzyjazna. Domyślamy się, że we wszystkich wymienionych wyżej tekstach ciemność jest dla bohaterów czymś obcym i groźnym, przychodzącym z zewnątrz, czymś, co narusza istniejący stan rzeczy, pozbawia poczucia bezpieczeństwa, odcina od ludzi i świata. W liryku *soki* uniemożliwia widzenie kolorów, w przywoływanym tekście o Tobiaszu – odbiera wzrok, skazuje na samotność. Sprawia, że bohaterowie są zdani sami na siebie, niejako „rzuceni w istnienie”, które nagle okazuje się żywiołem obcym i groźnym. W świetle omawianych wierszy noc rodzi poczucie zagubienia i niesamodzielności.

<sup>9</sup> Por. zwłaszcza recenzje zamieszczane na łamach „Tygodnika Powszechnego” („TP”) pióra Anny Kamińskiej („TP” 1985, nr 51, s. 8), Marka Skwarnickiego („TP” 1986, nr 21, s. 8), Jacka Susuła („TP” 1986, nr 10, s. 8).

<sup>10</sup> Wszystkie cytaty wierszy Romana Bąka pochodzą z retrospektywnego wyboru wierszy *Miejsca dróg i przepraw*, Poznań 2005.

Nie wydaje się, by kontekst wydarzeń stanu wojennego był konieczny dla zrozumienia analizowanych przedstawień.

Sytuacja oblężenia nie tylko w tym wierszu konotuje poczucie niepokoju, nie tylko tu łączy się ze świadomością zagrożenia śmiercią. Świat wierszy Bąka przenika groza rozpadu i dezintegracji. „Martwe rzeki, martwe drzewa” (s. 14) z wiersza *soki* wypełniają krajobrazy wielu utworów. „Sad umierania” z *wskrzeszenia łazarza* wydaje się naturalnym środowiskiem bohaterów omawianej poezji. Motywy funeralne, sugestywne obrazy przemocy i cierpienia pojawiają się w większości tekstów. W niektórych – jak *rzeź niewiniątek*, *bohater*, *ojczyzna to jest pewnie taki dół*, *małdrzyk* – kreśli poeta przejmujące obrazy zbrodni. W innych sięga po topos wojny. Dziwna to jednak wojna – bez bitew, ataków i obrony, wojna, której nie ma, a jednak pochłaniania ofiary, zbiera krwawe żniwo. Wojna niebytem podszyta? Być może. W wierszach *werdę* i *monte cassino* bohaterowie zmagają się z pustką. Stoją oko w oko z nicością. W wielu innych mamy do czynienia z sytuacją osobliwego uwięzienia w śmierci. Tak jest choćby w liryku *Julio Paucar*, w którym pod adresem zmarłego autor kieruje znamienne pytanie: „jaki kamień cię więzi, dłoń / żłobi, dopełnia” (s. 92). To, co kamienne, staje się tu symbolem spadającego na nas ciężaru zgonu, figurą przemocy – niszczącej i kształtującej zarazem. Bywa jednak i tak, że zamknięcie oznacza ograniczenie horyzontu oczekiwań. Przestrzeń w wierszu *i tak ich widzę, stojących, wpatrzonych* z cyklu *przechodząc do porządku dziennego* to ciasny krąg niebytu. Poranek „mroźny i martwy, jak obręcz koła / wtopiona w lód” (s. 78) staje się symbolem czasu zamkniętego, obcego, chłodnego, porażającego martwością. Mamy do czynienia z temporalnością nieruchomą i unieruchamiającą, niepozostawiającą żadnego wyjścia, odbierającą nadzieję. Jak odczytywać sugestywną metaforę „trumna miasta” (s. 81), pojawiającą się w cytowanym cyklu w liryku *nasze ścieżki musiały się przeciąć*? Czy nie wyraża ona czegoś więcej niż grozy stanu wojennego – czy nie mówi o dramacie świata, który przestaje być bezpiecznym miejscem zamieszkania, stając się ciasną siedzibą śmierci?

Zastanawia mnie także wracający w kilku wierszach obraz ptaków. W ptasiej postaci poeci dostrzegali niekiedy figurę posłańca i zwiastuna, który nawiedza nas z daleka, rozbudza wyobraźnię, uruchamia marzenia. Ale w omawianej poezji ptaki zawsze są czarne. Niczego nie

zwiastują. Niczego nie obiecują. To „czarne krople, posłańcy nocy / jej sługi we dnie” (s. 49). Nie dają nadziei. Przeciwnie, wydaje się, że ją odbierają. Jeśli o czymś przekonują, to właśnie o braku, o wyczerpaniu. W wierszu *ptasznik* dowiadujemy się, że są „czarne, czarne, szare i ponure” (s. 75). W *liliach* mowa jest o martwych krukach (s. 32). Czy rzeczywiście świat poety składa się z „litej czerni” (s. 65) – wykluczającej oczekiwanie? Czy noc jest w tej poezji pustką?

Warto przyjrzeć się powracającym w wielu lirykach obrazom krawędzi. Bycie nad przepaścią może stanowić przeciwieństwo rodzaju obłąkania. Może oznaczać osaczenie nicością. Bohater wiersza *syzyf syn sofroniska* wspomina takie właśnie przeżycie: „wtedy jak w wilię / bywa, w najczarniejszą godzinę, nim dzieckiem / zjawisz się znowu, gdy przepaść otwiera się, / pustka nad głową, gdy najciężej, i myślisz: / nie ma nadziei...” (s. 67). Przestrzeń, jaka rozpościera się wokół krawędzi, ma podobne właściwości jak obszar nocy – wydaje się równie niegościnna i obca, równie martwa, ciężka (trudna do zniesienia?), odbierająca chęć oczekiwania. Często bywa też przez poetę kojarzona z ciemnością. W utworze *miesiąc dzisiaj, miesiąc był jak kołysanka...* „pusta noc” to właśnie „przepaść, którą z krawędzi dachu (gdy / się wychylić z nadto) ujrzyć można” (s. 80). Czy jest drugim imieniem niebytu? Czy bycie na krawędzi oznacza zwątpienie w sens rzeczywistości? Czy noc jest w omawianej poezji metaforą braku samej istoty bytu – braku Boga? Niełatwo odpowiedzieć na tak postawione pytania. Trudno jednak zaprzeczyć, że opisane przez poetę przeżycia bohaterów w niejednym przypominają doświadczenie „wygaśnięcia Absolutu”. Nie tylko w wierszu *syn marnotrawny* mogłoby pojawić się zdanie: „nie ma drogi, odeszła, zamarła” (s. 33). Cykl wierszy *opisanie krawędzi* – zapośredniczony w utworach innego poety (dlatego autor opatrzył tekst znamionym podtytułem: „przekład z Rafała Wojaczka”) – mówi właśnie o tym: o niemożności modlitwy, o zmaganiu się z nicością. Pojawiające się w nim motywy „chodzenia po ostrzu” (s. 29) i widoku „otwartego jak rana” (tamże) można odczytywać jako próbę uchwycenia i zamknięcia w słowach bólu otaczającego całą przestrzeń egzystencji, cierpienia, które szuka sensu, ale go nie znajduje. W wierszu *pacierz* z gorzką ironią przywołuje poeta współczesną mantrę, powtarzaną z rykiem i jazgotem: „– niebo jest puste, tylko gwiazdy / zachłystują się próżnią”. Jak daleko stąd do obrazu poezji pewnej swych racji, wyrażającej jedynie słuszną prawdę, ewokującej doświadczenie narodowej wspólnoty.

## 2.

Kim jest autorski podmiot wierszy Jana Polkowskiego? Ideologiem czy metafizykiem? Czy jest nim *homo politicus* czy raczej *homo meditans*? Dziś, gdy ich sytuacyjny, społeczno-polityczny kontekst oddala się bezpowrotnie, gdy patrzymy na nie uwolnieni od obowiązku dostrzegania w nich portretu lat stanu wojennego, wyraźniej niż wcześniej dostrzegamy ów specyficzny rys postawy autora: skłonność do refleksji, do medytacji, do mozolnego poszukiwania ukrytego (egzystencjalnego? duchowego?) sensu w jawnym bezsensie historii. Codziennosc trudnych lat osiemdziesiątych – uwikłanie w bolesną rzeczywistość państwowej opresji, szarą codzienność dogasającego PRL-u – wszystko to, co kiedyś skłonni bylibyśmy uznawać za podstawowy obiekt zainteresowania poety, jest tak naprawdę tylko tłem dla rozgrywającego się w tej poezji dramatu ludzkiego bycia-w-świecie. To on, to ów dramat jest prawdziwym przedmiotem uwagi autora *Oddychaj głęboko*. To prawda, że opisywany w tej poezji życiorys przytrafia się Polakowi w takiej, a nie innej sytuacji historycznej. Prawdą jest jednak i to, że dla pisarza elementy owej partykularnej biografii są ilustracją tajemnicy każdego ludzkiego losu, a zdarzenia historii są ważne o tyle, o ile stają się źródłem pytań o człowieka w ogóle. Argumentów na rzecz podobnej tezy niespodziewanie dostarcza dziś diachronia omawianej twórczości. Najnowsze wiersze z tomu *Cantus*<sup>11</sup> ewokują ten sam rodzaj odczuwania świata, co utwory sprzed ponad dwudziestu lat – choć pozbawione są jakichkolwiek aluzji do rzeczywistości lat osiemdziesiątych. Nie zmienił się przecież w jakiś radykalny sposób krajobraz tej poezji. Nadal jawi się jako *coincidentia oppositorum* – zdumiewające współ-istnienie czy nawet współ-zależność sprzeczności. W wierszu *Rzeka* natrafiamy na znamienne autocharakterystykę:

(...) dotykam

zamkniętej w suchym kawałku kory przeszłości i przyszłości.

Po raz pierwszy odkrywam urywany puls wewnętrznej

---

<sup>11</sup> J. Polkowski, *Cantus*, Kraków 2009; w kolejnych cytatach z tomu podaję skrót C i numer strony.

ciemności i czuję słodki smak  
wszechświata.

(C, s. 5)

Opisana w utworze przygoda – wywołana z głębi wczesnego dzieciństwa – urasta do rangi mitycznego prawydarzenia, ukrytej struktury, powtarzanej później w biografii bohatera, decydującej o jej kształcie. Jest poddawana w wierszu hermeneutyce właśnie po to, by dostarczyła bohaterowi odpowiedzi na pytanie o tożsamość: „Jaki jest mój los”, „Kim jestem?”. Ujawnia najważniejsze rysy jego życiowej drogi (osobowości? poetyckiej wyobraźni?). Sugeruje, że jest ona rozpostarta pomiędzy biegunami mroku i słodczy, ciemności i zachwyty.

Co więc oznacza w poezji Jana Polkowskiego ciemność? Kierowani dawnymi przyzwyczajeniami, chcielibyśmy być może widzieć w niej aluzję do grozy i bólu stanu wojennego. Ale jest przecież – i zawsze była – czymś o wiele więcej. Mówi nie tyle o doraźnej sytuacji politycznej, ile raczej o niezależnej od bieżących wypadków sytuacji naszego istnienia. Nie odpowiada na pytanie: Jak przedstawia się dookólna rzeczywistość, ale na to, które sięga głębiej: Jak istniejemy w świecie? Nie dziwi nas zatem, że w wierszu *wspomóż nas Panie* mrok ma charakter totalny, obejmuje „niebo i ziemię” – wszystko, co nas otacza, dotyka i porusza.

Przebywanie-w-ciemności oznacza zanurzenie we wszechogarniającej nierozpoznawalności, rodzaj wegetacji bez światła i nadziei. Noc okazuje się brakiem czegoś, co pozwalałoby na elementarną orientację we wszechświecie; czegoś, co moglibyśmy nazwać fundamentem struktury świata, gwarantem jego istnienia (jego wartością? istotą? sensem?). Jest niemożnością utwierdzenia się w byciu. Modlitewna apokalipsa w tytule, ukryte w liryku motywy biblijne pozwalają interpretować mrok w kategoriach teologicznych – jako poetycką wizję świata, w którym Bóg stał się wygnańcem, przybyszem, kimś obcym – wielkim odrzuconym. Ogarnięcie-ciemnością niemal zawsze w omawianej poezji – także w najnowszych utworach – oznacza oderwanie od źródeł istnienia, metafizyczne zagubienie (por. m.in. *Tenebrae*, *Elegie z Tymowskich Gór i inne wiersze*<sup>12</sup>, s. 15; \*\*\**w ciemności wiatr...*, s. 110; \*\*\**dziewanna, nawłóć, wrotycz*, C, s. 6).

---

<sup>12</sup> J. Polkowski, *Elegie z Tymowskich Gór i inne wiersze*, Kraków 1990; w kolejnych cytatach z tomu podaję skrót E i numer strony.

W kręgu podobnych znaczeń mieszczą się inne słowa-kłucze tej poezji: chłód, szarość, cień, popiół, pustka, choroba. Tak jak i „ciemność”, w swej warstwie powierzchniowej, dosłownej odsyłają niekiedy do realiów państwa policyjnego i więziennego. Tak jak ona, zawsze wiodą o wiele dalej – ku uniwersalnej sytuacji ludzkiego „rzucenia w istnienie”. Podstawowym przeżyciem egzystencjalnym bohatera analizowanych wierszy jest przecież doświadczenie nieprzychylności świata, który jawi się jako przestrzeń odpychająca i wroga (niepodobna się w niej zadomowić!). „Jest zimno, owijam kocem mój dom (...)” – szepcze bohater *Tenebrae* (E, s. 15). Jego dramatyczne poszukiwanie egzystencjalnego bezpieczeństwa, owego Bachelardowskiego stanu „przycupnięcia”, nie natrafia na jakąkolwiek wzajemność ze strony świata, który pozostaje niegościnnie i obcy. Stałym komponentem egzystencji okazuje się poczucie samotności i słabości (bezsilności i zwątpienia), wyrażane niekiedy za pomocą sugestywnych obrazów choroby (por. *Tenebrae*, a także np. \*\*\**ostatnie słowo należy do wiatru...*, C, s. 66).

Innym elementem doświadczenia „rzucenia w istnienie” jest u Polkowskiego świadomość konieczności funkcjonowania w świecie, któremu zabrakło istnienia, który tkwi w śmierci. Szarość krajobrazów (por. np. E, s. 19; C, s. 60, 62), pustka ulic (por. E, s. 13) i dróg (por. C, s. 40), popiół osypujący się na ludzi i ich ziemię (E, s. 82; C, s. 62), cień unoszący się nad światem – te i inne obrazy są u niego poetyckim ekwiwalentem biedy, która ma charakter nie tylko i nie tyle cywilizacyjny, ile przede wszystkim metafizyczny. Oznacza, jak to było mówione, niedostatek bycia. Egzystować – mówi poeta – to stać twarzą w twarz wobec nicości. Pozbawione trwałej wartości, a więc podszyte pustką, może się przecież okazać niemal wszystko: dom, ojczyzna, ciało, poetycka mowa. (Czyż to nie o niej powie autor w wierszu *Tylko u ciebie nie szukam pocieszenia*: „Byłem pustko z tobą w miłosnym uścisku” [E, s. 81]?). Można w tym widzieć męstwo nieulegania iluzji, konsekwentną rezygnację z ułudy spełnienia-w-czasie, nasycenia już tu i teraz naszych egzystencjalnych tęsknot. Świadomą odmowę uczestniczenia w utopiach do-czesnego szczęścia. Nicość – przekonuje poeta – jest przecież nie tylko częścią świata zewnętrznego, ale i częścią naszego wnętrza. Jest nieodłącznym i niemożliwym do usunięcia przez nas samym komponentem egzystencji. *Tak, czyniliśmy zło* (E, s. 77); *Wśród nas, nieczystych* (E, s. 52) – nie tylko w tych utworach powraca



bolesne poczucie niedoskonałości, świadomość uwikłania w żywioły pustki. A wraz z nim niezgoda, tęsknota za ocaleniem przychodzącym spoza nas samych, chęć egzystencjalnego przyświadczenia nadziei sięgającej poza ciasne ramy do-czesnego losu.

Niedostatek istnienia – rodzący upór i bunt – nie obejmuje jednak całości Uniwersum kreowanego przez pisarza. Bywa, że poetyckie krajobrazy autora *Drzew* stają się prześwitem, uchylają się w stronę światła, jakby kryło się w nich przeżycie nadziei, która doświadcza swej niedaremności. Bywa, że mrok ustępuje w nich przed promieniami blasku, szarość rozświetla się kolorami, a chłód obcości zmienia się w przytulność domu. Obietnica zamieszkania (spełnienia, ukojenia) zawsze przychodzi jednak w tej poezji spoza tym-czasowości, spoza tej sfery rzeczywistości, która jest związana z naszym uwikłaniem w ten, a nie inny czas, w jego konieczności – z naszą dorosłością. Jednym z ważniejszych obszarów chronionych przed władzą ducha dziejów jest u Polkowskiego dzieciństwo. Co oznacza modlitwa z wiersza *W okopach kościoła Niepokalanego Poczęcia*, jeśli nie to, by dzieciństwo było jak *terra sancta* – skrawek ziemi wolny od praw tego świata:

Modliliśmy się dzisiaj za tych,  
którzy zginęli za ojczyznę.  
(...)

Obok mnie młoda kobieta w ciąży  
szepiała modlitwę bezwiednie osłaniając brzuch.  
(Mówiłem do Ciebie) niech śpiących w jej brzuchu  
żołnierzy nie dosięgnie włócznia  
tej modlitwy

(E, s. 31)

Nie tylko w tym wierszu dziecko ma pozostać kimś, kogo nie powinien skalać brud historii. Także w wielu innych pozostaje jasne i czyste, jakby było zwiastunem Innego. „Świat prosty jak sen dziecka” – z wiersza o takim właśnie tytule (E, s. 24) – świeci jasnością *genesis*. W innym liryku kraina dzieciństwa staje się biblijną ziemią obiecaną, której znakami są „Pismo, cytra, dolina owocująca”. Jeszcze inny przynosi wizję dzieci zwycięsko przechodzących przez ogień końca historii:

Tylko one były obecne, stąpając  
po jeszcze ciepłym spopielałym świecie.  
Cudownie obecne na Górze.

Radośnie machające gałązkami  
Tobie i osiołkowi.

(E, s. 77)

Za każdym razem postać dziecka podlega wyraźnej sakralizacji, wpisuje ją poeta w inny wymiar rzeczywistości – przeciwstawiony brudnym grom historii (por. zwłaszcza wiersz *wśród nas, nieczystych*, E, s. 52) – czyni uczestnikiem takiego wymiaru bycia, który nam wydaje się dostępny jedynie w chwili kontemplacji lub śmierci (por. zwłaszcza wiersz *Oddychaj głęboko*, E, s. 36). Wie o tym, że i one muszą przejść przez zło historii. Wie, że i one staną się dorosłe, będą się trudzić i umierać. Ale wie także, iż na razie bytują w świetle (w łasce?), doświadczają pełni bycia. Czy kryje się za tym sugestia, że i my moglibyśmy doświadczyć tego samego, gdybyśmy byli tak czyści jak one? Że i nam oszczędzono by gorzkiej wiedzy o tragedii egzystencji?

Jeśli mówimy o ważnym w tej poezji przeciwstawieniu dzieciństwo – dorosłość, to musimy też powiedzieć o innym, nie mniej istotnym: o opozycji historii i natury. Jak to było mówione, dzieje są w tej poezji domeną braku i niespełnienia – a więc także dziedziną pracy – wysiłku i woli, są obszarem zmagania. Inaczej jednak natura. Ta wydaje się raczej krainą nasycenia i łagodności. Nie stawia oporu, nie implikuje więc napięcia. Zachęca raczej do bezinteresownej afirmacji, jest przestrzenią medytacji. Zamiast proponować *actio*, skłania raczej do wyciszenia, buduje klimat *contemplatio*. Niemniej ważnym niż omówiony wyżej model *vita activa* jest w charakteryzowanej twórczości projekt *vita contemplativa* – swoistej bierności, która stanowi rodzaj wewnętrznego otwarcia na dar świata. Czasem ów moment powierzenia się rzeczywistości pojawia się jako pragnienie – tak dzieje się zwłaszcza w lirykach z lat osiemdziesiątych (warto przypomnieć choćby zaklęcie „oddać się światłu” z wiersza *\*\*\*bolalem nad sobą*, E, s. 72). Kiedy indziej wiersz staje się zapisem faktyczności czegoś, co moglibyśmy nazwać doświadczeniem medytacyjnym. Czym ono jest? Znaczący podkreślają, że musi być najpierw specyficznym oczyszczeniem z emocji, pragnień i egzystencjalnych lęków. Jej rezultatem jest stan naturalnej koncentracji, a także wzmoczona integracja wewnętrzna<sup>13</sup>. Finalnym owocem

<sup>13</sup> H.M. Enomiya-Lassalle, *Medytacja zen dla chrześcijan*, przeł. T. Zatorski, Kraków 2008, s. 69–79.

medytacji staje się zjednoczenie ze światem, głęboka zgoda na rzeczywistość, poczucie nieważności czy nawet nieistnienia „ja”, całkowite powierzenie się rzeczywistości<sup>14</sup>. Czy wyznanie „Przez chwilę czuję, że rozpylam się w niedotykalnej, / nieogarnionej przestrzeni, przestaję / istnieć (...)” (C, s. 38–39) nie jest świadectwem takiego właśnie – medytacyjnego – doświadczenia? Czy słowa „otworzyły się moje oczy na pochylone domostwa traw, / bezwietrzne sieci ptaków, błękitne wino kamieni” z tekstu \*\*\**Uwielbiona poro ptaków...* nie mówią o oczyszczeniu poznania, o pełniejszym wniknięciu w istnienie? Co oznacza zakończenie wiersza \*\*\**We śnie trzymałem w dłoniach szarpiając się rybę:*

Pieściłem cię, obietnico narodzin.  
Wędrowałem, nie odchodząc.  
Położyłem się na wznak by śledzić  
najwyższe i najmniejsze z Twoich uczynków.  
(E, s. 109)

Może mowa w nim nie tylko o medytacji nad stworzeniem, ale wręcz o kontemplacji – o przyłgnięciu do Nadprzyrodzonej Tajemnicy. Wpatrywaniu się tylko w nią.

Medytacja w środowisku natury często przybiera jednak w utworach Jan Polkowskiego jeszcze inny kształt. W dawnych i nowych lirykach poety odzywa się ów znamieny ton *meditatio mortis*, charakterystyczna skłonność do rozpamiętywania marności, śmiertelności nas i rzeczy świata tego. Wiele wskazuje na to, że i elegijność liryki Polkowskiego ma u swych źródeł wyobraźnię melancholiczną, znajdującą – jak pisze znawca – „zagadkowe zadowolenie» w kontemplacji chaosu przemijających bytów”<sup>15</sup>. Warto przypomnieć najpierw pewien liryk z lat osiemdziesiątych:

Godzinami patrzę na ptaki: ostrożną sójkę, białogrzbietego dzięcioła  
bawiącego się w chowanego, niestrudzone sikorki,  
na pokolenia gałązek czereśni, bez końca, ślepnąc.

Na moście, w majestacie rzeki, nie narodzona, niepoznawalna cisza  
zatapia porty, toczy kamienne twarze ku ciemnym gwiazdom mórz.  
(E, s. 97)

<sup>14</sup> Tamże.

<sup>15</sup> W. Bałus, „*Mundus melancholicus*”. *Melancholiczny świat w zwierciadle sztuki*, Kraków 1996, s. 51.

Skupienie, o jakim mówi bohater utworu, przynosi wprawdzie otwarcie na tajemnicę rzeczywistości, ale charakter tej tajemnicy pozostaje mroczny. Samo doświadczenie okazuje się właściwie ukrytą formą mazołu. Jest bolesne, skoro jego skutkiem okazuje się jakiś rodzaj utraty. Medytacja kończy się paradoksalną „ciemną iluminacją” – odkryciem nieuchronności odejścia. Jest więc swoistą antymedytacją? Mogłoby się wydawać, że poeta zwodzi nas pozorami medytacyjnego zanurzenia w istnieniu, podczas gdy w rzeczywistości zamyka horyzont nieuchronną granicą śmierci. W rzeczywistości stajemy jednak przed paradoksem, który polega na tym, że śmierć nie jest w omawianej poezji zamknięciem, lecz właśnie otwarciem. Porównajmy inny liryk z tego samego okresu:

Umiera naród, jest tak cicho, że słyszę,  
jak z mokrych kamieni nad Białką piją pszczoły  
i okurzony słońcem jeometra wytycza brzoźowym trójkątem  
nowe granice imperium.

(E, s. 49)

Utwór ten – wielokrotnie cytowany i komentowany<sup>16</sup> – stał się swoistą ikoną pesymizmu poety i katastroficznosci jego poezji. Niesłusznie. Bolesny proces umierania nie jest w nim bowiem końcem, lecz początkiem. Cisza ma w nim cechy sakralnego *silentio*, które poprzedza zjawienie się Nadprzyrodzonego. Postać, jaka zjawia się w wierszu, wydaje się pochodzić „nie z tego świata”. Wrażenie niezwykłości powoduje najpierw archaizm, jeszcze ważniejsze wydaje się jednak światło, które w poezji Polkowskiego niemal zawsze ma związek ze sferą *sacrum*. Nowe imperium wytyczane przez słoneczną postać nie ma, jak się zdaje, żadnego związku ze sferą historii. Osadzone jest w naturze: w ciszy i świetle, które wydają się przekraczać sferę realności. Ma charakter transcendentny. A jeśli tak, to chodzi w wierszu o jakiś rodzaj przemiany rzeczywistości, którą bierze odtąd w swe wieczne granice – światło. Koniec historii nie musi przecież oznaczać końca świata. Może zwiastować narodziny Nowej Ziemi – ostatecznej, eschatologicznej. Krajo-brazy z tomu *Cantus* w większości są oświetlone blaskiem dogasania naszego świata. Ów blask jest przecież jednocześnie rozbłyskiem Innej rzeczywistości. Daje nadzieję.

---

<sup>16</sup> Por. np. P. Czapliński, P. Śliwiński, *Literatura polska 1976–1998*, wyd. II, Kraków 2000, s. 118.

## 3.

Inny sposób pokonywania historii wybiera Sergiusz Sterna-Wachowiak. Tak jak Herbert, autor *Papierowego lampionu* uważał, że to, co bieżące, realne, choć bliskie i dotkliwe, mocno ogranicza horyzont literatury, więzi jej obrazy i język w ciasnych pokojach publicystów. Inaczej niż niektórzy ówczesni „klasycyści”, nie zadowalał się jednak próbami umieszczenia bieżących zdarzeń w szerokiej perspektywie historii powszechnej. To prawda, pojawiają się wśród jego utworów z lat osiemdziesiątych takie wiersze jak, *Lucjusz Seneka o zjawiskach na niebie* lub *Seneka pozdrawia swego Lucyliusza* – próbujące spojrzeć na doświadczenia stanu wojennego z odległości cywilizacji antycznej, szukające pociechy w męznym, stoickim dystansie wobec marnej teraźniejszości<sup>17</sup>. Wydaje się przecież, że odpowiedzią wobec męczącego chaosu zdarzeń jest u Sterny-Wachowiaka nadzieja sięgająca poza historię. O wiele częściej odnajdujemy w książce próby umieszczenia naszych doświadczeń w jeszcze szerszym Uniwersum. Czym jest ów gest poszukiwania całości? Wydaje się, że oznacza tęsknotę za sensem. Poeta zdaje sobie sprawę, że nie są w stanie wygenerować go z siebie ani bieżące wypadki polityczne, ani nawet pouczające skądinąd dzieje Greków i Rzymian. Domeną znaczenia nie jest bowiem realność, ale przekraczająca horyzont doczesności Rzeczywistość. Historia nabiera sensu wtedy, gdy można ją osadzić w Uniwersum większym od niej samej – w Transcendencji. Jak pisze autor, „gra o życie toczy się w myśl odwiecznych / reguł” (PL, s. 9). Dopiero wieczność sprawia, że zaczynamy rozumieć teraźniejszość.

Charakterystyczna w omawianym zbiorze skłonność pisarza do hiperboli wydaje się właśnie poetyckim znakiem poszukiwania Całości, która mogłaby objaśnić część. Jeśli w tekście *Kość, kamień* przemierzamy wraz z bohaterami niemal całą historię ludzkości, to dzieje się tak dlatego, że droga prowadzi przez Jerozolimę i Wzgórze Czaszki – poza horyzont czasu, ku Edenowi i niebu. Jeśli w wierszu *Ja nie, ja bezradny* przestrzeń rozrasta się do rozmiarów globu, to właśnie po to, by

---

<sup>17</sup> Cytaty utworów Sergiusza Sterny-Wachowiaka pochodzą z wyboru wierszy *Papierowy lampion*, Poznań 2000; w kolejnych cytatach z tomu podaję skrót PL i numer strony.

ukazać uniwersalny, ponadhistoryczny wymiar ludzkich relacji z Bogiem. Intensywność czerni, groza przepaści i rwących wód w *Papierowym lampionie* każe myśleć o odwiecznej sile zła. Niezwykły, łagodny i czuły blask w *Widzeniu* również odsyła ku temu, co nadprzyrodzone. Innym sposobem przekraczania doraźności mogło się stać przeciwieństwo hiperboli – litota, pomniejszenie. Kiedy Lucjusz Seneka wygłasza sentencję „zaprawdę jedną kropelką łyż jest okrąg ziemi” (Pl, s. 7), domyślamy się, że wiersz odsłania taki rodzaj litości, która jest w stanie objąć kosmos. *Oplakiwanie* zdaje się mówić o tym samym. „Łza, bisior samotny na jednej krwi nieba niteczce” (Pl, s. 31) także i tu jest symbolem współczucia daleko przekraczającego horyzont naszego tu i teraz.

Kim więc jest bohater analizowanej poezji? Zbiorowością? Tak jest w utworze *Kość, kamień*. Przejmująca wizja ciał zastygłych w symbolicznej pozie, oznaczającej wierność najważniejszym wartościom aż po śmierć – owych „wiernych z krzyżykiem na piersiach, / świętą panhagią na splocie słonecznym, kłódką na wargach lub pergaminem z żywotem / Ariusza, zaciśniętym w dłoni” (Pl s. 5) – niewątpliwie odnosi się do wszystkich cierpiących i umęczonych w ciągu wieków, do całej ludzkości – wielokulturowej i wielowyznaniowej. Ale w innych lirykach mowa o pojedynczej personie. O kim? – Niełatwo odpowiedzieć, bo w wierszach Sergiusza Sterni-Wachowiaka imiona i nazwiska pełnią specyficzną funkcję. Są jednocześnie nazwami konkretnych osób i symbolami uniwersalnych postaw. Lucjusz Seneka, Adam, Epimenides, Ahaswer są zarówno postaciami historycznymi, z krwi i kości, jak i figurami z wielkich europejskich narracji o początku, przebudzeniu, bohaterstwie i wiecznej wędrówce. Witold Wirpsza, Anna Kamińska, Adam Ważyk i inni, wymienieni w *Białej cyranse*, są duchami, ognikami świętego Elma. Nie tylko nad przestrzenią i czasem interesujących nas tekstów unosi się wielki duch uogólnienia. Obejmuje on także świat osób. Wiersze poety chcą opowiadać nie tylko o tym, co dzieje się zawsze, i o tym, co dzieje się wszędzie, ale także o tym, co dotyczy wszystkich. Ich bohaterem jest Każdy. Dobry przykład parabolizacji zdarzeń odnajdujemy w utworze *3 I 1889, Plac Carlo Alberto, Turyn*:

Już oddalony nie słyszy wrzasku, nie czuje śmiertelnych  
razów. Sam. Zaszyty w zazdrośnych ostępach, pięknogrzywy, bez  
zniecierpliwienia. Koniu o wardze miękkiej jak plastelinowy  
obłok w dłoni dziecka, Koniu pastewny roniący grudki

przenajświętszej soli, Koniu płaczący aniele –  
módl się za nami  
grzesznymi

3 I 1988

(Pl, s. 14)

Warto najpierw zwrócić uwagę na datę umieszczoną pod utworem. Tekst ma charakter rocznicowy. Ma być wspomnieniem, anamnezą, ponownym rozpamiętywaniem tego, co się zdarzyło. Jest próbą zrozumienia sensu dawnych wydarzeń. Autor świadomie omija bowiem sferę doraźnych faktów, jakby sądził, że ta jest powszechnie znana, możliwa do zrekonstruowania wyłącznie na podstawie wiadomości o czasie i miejscu wypadków. Interesuje go nie tyle to, co się stało, ile odpowiedź na pytanie, czy tamta chwila ma jakieś znaczenie dla nas tu i teraz. A jeśli tak, to jakie? Informacje, które możemy odnaleźć w najkrótszych nawet biografiach Fryderyka Nietzschego, są następujące: autor *Tako rzecze Zaratustra* rankiem 3 stycznia 1889 roku właśnie wychodził z domu usytuowanego nieopodal Piazza Carlo Alberto w Turynie, gdy nagle jego wzrok przykuł dorożkarz okładający batem konia. Filozof z krzykiem ruszył przez plac i, płacząc, uwiesił się zwierzęciu na szyi. Zaraz potem stracił świadomość. Nieprzytomnego zaniecono do jego mieszkania. Kiedy się ocknął, nie był już sobą. Resztę życia spędził w szpitalu psychiatrycznym. Wiersz Sergiusza Sterny-Wachowiaka byłby zatem paraboliczną opowieścią o klęsce? Mitem o upadku? Czy tak zinterpretował współczesny poeta obłęd myśliciela?

Motywy oddalenia, ostępów można by traktować jako subtelne symbole obłąkania, przeczy temu wszakże logika pojawiających się obrazów. Postać Nietzschego jest przecież w liryku nieobecna. Nie ma też dorożkarza. Na placu pozostał jedynie koń – poetycko uniezwyklony, wspaniały i osobiwy. Cudowne piękno nie jest przecież jedyną cechą, jaką przypisuje mu autor. Koń jest łagodny i cierpliwy. Umęczony i zwycięski. Otacza go aura świętości i nadprzyrodzoności. Niepodobna wykluczyć, że staje się daleką figurą Chrystusa, skoro to właśnie ku niemu liryczny podmiot kieruje prośbę, będącą cytatem chrześcijańskiej modlitwy. Zazdrosne ostępy trzeba by wówczas interpretować jako symbol transcendencji – plastelinowy obłok, płacz stawałby się metaforą miłosierdzia. Gest przerażonego myśliciela, choć niewidoczny w świecie przedstawionym, obecny przecież w najbliższym kontekście utworu, szczególne przytulenie filozofa do postaci Cierpiącego,

można by odczytywać wówczas jako paraboliczny początek drogi do pojednania z Bogiem, który, choć umarł, wciąż przecież żyje. Historia, jaką opowiada Sterna-Wachowiak w tym i innych wierszach, okazuje się zatem tak naprawdę historią zbawienia. Tak jak w moralitecie, zasadniczym tematem nowych liryków poety staje się odwieczna walka dobra ze złem. Zastanawia jedynie osobliwy układ sił w tym śmiertelnym boju. W świecie wykreowanym przez poetę zło ulega nieustannej hiperbolizacji. Wydaje się ogromne. W *Papierowym lampionie* (PI, s. 41) niebezpieczne bezdroże ogarnia cały krajobraz. Groźne rzeki, huczące przepaście, „młyńskie koła powietrza” otaczają dziecięcego bohatera ze wszystkich stron. Jak mizerny na ich tle wydaje się chwiejny płomyczek światła! Jak słabe dłonie osłaniające go przed wichrem! Jak kruchy w wierszu *Nie bój się* jest listek istnienia wobec potęgi nicości, „gdy zima lewiatan wieżą kości trzęsie i zło, nicość / zaciska na sercu palce żelazne jak kopyta bestii” (PI, s. 13). Czy nie odnosimy wówczas wrażenia, że siły ciemności górują nad światłem, są liczniejsze, potężniejsze, bardziej skuteczne? Czy wejrzenie w głąb historii nie sprawia, że – tak jak w liryku *Ja nie, ja bezradny* – widać jedynie „rozpacz wszeteczną i ludy złorzeczące pod berłem tyranii”? (PI, s. 22). Jak wytłumaczyć fakt, że dobro ulega w tej poezji osobliwemu umniejszeniu? Wspominana litota pojawia się przecież w analizowanych tekstach niemal wyłącznie tam, gdzie dotyczy ocalenia najwyższych wartości. Obrońcą światła, zwiastunem wyzwolenia, posłańcem jasności nie jest w tej poezji wojownik, lecz dziecko. W *Katakumbach* przeciwko hańbie, zgłiszczom, zdradzie i nikczemności odzywają się nie gromy, lecz „dzwoneczek ukryty”, „serce jak sekret dziecinny zakryte”, samotna trąbka (PI, s. 10). Hierofanijny tekst *Jeździec*, jeśli rzeczywiście pozostaje w intencjonalnym, zaprojektowanym przez poetę związku z tak samo zatytułowanym utworem Jerzego Lieberta, to trzeba koniecznie zaznaczyć, iż chodzi o polemikę. Nie ma u Sterny-Wachowiaka mowy o dominacji, o traktowaniu. Jest coś, co moglibyśmy nazwać słabością. Wiersz wyraża znaną teologii ideę cierpienia Boga. Idea ta jeszcze wyraźniej pojawia się w poruszającej opowieści *Szpital Dzieciątka Jezus*:

W szpitalu Dzieciątko Jezus, mały, chory na leukemię Bóg  
codziennie wybiera między słowem  
a ciałem. Liliowa macica krtani i kołyaska



ust, wieża kości z flagą perłopławnego języka  
są po stronie  
słowa

Między pieluszką a bandażem, między oliwką  
a świętym olejem  
i  
między zasypką a welonem popiołu –  
ciało

Gra w życie toczy się w myśl odwiecznych  
reguł. Mały Bóg jest zmęczony,  
myli języki albo rekwizyty

Lecz gdy w słojach rwących wód Jego nieruchomego oka  
ujrzysz  
jak ciało odmienia się w słowo  
i słowo zmawia się w ciało –

Jego jest zwycięstwo, chwieje się wieża kości,  
perła rozwija flagę: waga i wiara

(PI, s. 9)

Tytuł sugeruje, że akcja utworu może się toczyć w jednym z najstarszych warszawskich szpitali, już jednak pierwszy wers weryfikuje podobne przypuszczenia. Zamiast nazwy kliniki (wymienionej w tytule) pojawia się nazwa osobowa. Mamy do czynienia ze szczególnym udosłownieniem metonimii. Budynek, którego imię miało w symboliczny sposób odnosić się do sfery *sacrum*, staje się w wierszu rzeczywistym, ale i uniwersalnym miejscem Objawienia się Niepojętego. Tajemnicze *Numinosum* przybiera w wierszu postać dziecka.

Mamy zatem do czynienia z motywem tajemniczego samouniżenia się Boga. Nie brak w kolejnych wersach motywów podkreślających radykalny charakter owej *kenozy*. Mówi się o śmiertelnej chorobie, o wyczerpaniu, zmęczeniu. Graniczność opisanej sytuacji polega także na tym, iż mówi się o wyborze „między słowem a ciałem”. Po stronie słowa autor sytuuje atrybuty życia – pieluszkę, oliwkę, zasypkę. Po stronie ciała – znaki cierpienia i śmierci: bandaż, święty olej, popiół. Sytuacja przedstawiona w utworze staje się poetyckim zapisem dogmatu o Wcieleniu. Podobnie jak wielu teologów, poeta podkreśla, że w samym akcie przyjęcia ciała zawiera się przyzwolenie Syna Bożego (Przedwiecznego Słowa, jak by powiedział św. Jan Ewangelista), zgoda

na ból i umieranie. Sugestywny, somatyczny język poetyckiego opisu skłaniałby do przypuszczeń, że najważniejszym przesłaniem utworu jest drastyczność Bożego upokorzenia. Czy jednak rzeczywiście poeta porzeka na zarysowaniu pierwszego aktu dramatu zbawienia? Zakończenie utworu każe odpowiedzieć przecząco. Mamy też akt drugi, gdy Boże Słowo przemienia ludzką rzeczywistość, „zmawia się w ciało”. Dopełnieniem prawdy o Wcieleniu jest przecież dogmat o Odkupieniu. Jak pisał Anioł Słazak (i Adam Mickiewicz), Słowo staje się ciałem, aby ciało powróciło w Słowo. Zwycięstwo, o którym czytamy w przedostatnim wersie, oznacza właśnie zakończenie zbawczego dzieła. Ocalenie od grzechu i śmierci – zdaje się mówić autor – zostało już dokonane. Jest nim Wcielone Słowo. Wystarczy je z wiarą przyjąć i wypełnić. Konieczność wyboru, wagi, decyzji jest, rzecz jasna, pochodną wolności. Zbawienie okazuje się czymś, co można odrzucić. Czyżby zatem dramat Wcielenia i Odkupienia miał się rozgrywać jednocześnie w czasie i poza nim, dawniej i teraz, w tej chwili? Tak chyba uważa poeta, gdy daje do zrozumienia, że wszystko to, o czym była dotąd mowa, dzieje się codziennie.

Okazuje się zatem, że Bóg nie ocala dzięki swojej sile, lecz dzięki swej słabości, a zbawienie jest tym bliższe, im Jego bezradność lub zgoła nieobecność wydaje się większa – „przybywa gdy się oddala” (s. 17). Tak zarysowana logika Odkupienia nie mogła oczywiście pozostać bez wpływu na konstrukcję losów bohatera omawianych utworów. Wszak także im zostało udzielone prawo wywyższenia przez umniejszenie, zwycięstwa przez klęskę. Podstawową zasadą świata interesujących nas tekstów staje się właśnie ów prowokujący paradoks wiary. W liryku *Nic więcej* decyduje on o wszystkich niemal elementach kompozycyjnych. Charakterystyczne dla niego odwrócenie wartości objawia się najpierw w zabawnej, spunerystycznej dedykacji: *Ogrodziejowi Adrzejowczykowi*. Nutka humoru dzwięczy także w powtarzającej się apostrofie „wrogi przyjacielu”. Być może w tle wiersza tli się spór, o który nie było w latach stanu wojennego trudno – o sens tworzenia i publikowania. A może i o to, jak żyć? „W niemym krzyku” (Pl, s. 20), w milczeniu – odpowiada autor. W osobliwej przestrzeni, która ma „ociemnienie w górze i niebo podziemne” (tamże). Częste w tej poezji motywy „światła spod ziemi” (tamże) czy też „nieba pod nogami” (por. Pl, s. 5), a także spadania „ku Panu” (Pl, s. 18) wydawałyby się niezro-

zumiało bez uwzględnienia wspomnianej wyżej logiki wiary. Droga ku przestrzeniom eschatologicznym wiedzie w tej poezji nie w górę, lecz w dół – przez ziemię, przez ból, przez trud. Nie jest wstępowaniem, ale zstępowaniem. Nie polega na gromadzeniu. Przeciwnie – wiąże się z utratą. Podstawowym uczuciem religijnym nie jest w omawianej twórczości wola mocy, lecz poczucie bezradności. To ono staje się dla bohaterów początkiem relacji z Bogiem. Dopiero bankructwo „ja” i jego roszczeń otwiera drogę ku Innemu. Ileż uwagi poświęca poeta tej właśnie sytuacji! W ilu wierszach powraca ów charakterystyczny obraz, gdy znika „ja” i „moje”, rozszerzając tym samym wewnątrz bohatera ku transcendencji tak, by mógł on dotrzeć do istoty zjawisk, aby uchwycił „sobość” kamienia i liścia oraz znalazł odpowiednie wobec nich słowo (a może tylko pozwolił, by Byt sam przemawiał przez niego?). (Por. zwłaszcza tekst *Nie nie, tak*, Pl, s. 15). Milczenie, samotność, wyczerpanie uzyskują w tej poezji wyraźną pozytywną waloryzację właśnie dlatego, że są momentem wyzwolenia, otwarciem, gotowością przyjęcia Pełni, która – choć nie pochodzi od nas samych – żyje (jak chce Mistrz Eckhart) na samym dnie naszej duszy, w sędnie.

Poeta wie jednak również, że moment otwarcia musi boleć. *Widzenie* (Pl, s. 29) mówi właśnie o tym: o konieczności przejścia przez gorycz, przez mrok, bez których nawet niebo wydaje się obce. W wierszu *Serce, sekret* (Pl, s. 50) u bram wieczności stoi przerażające widmo, które trzeba ominąć. Ten sam lęk odsłania prośba podmiotu lirycznego w utworze *Jeszcze nie, jeszcze śpij*: „nie ocalaj mnie, nie wyjaśnij / mnie sobą, nie wykrwawiaj / – wrogu mój, Nieskończoności” (Pl, s. 27). Nadprzyrodzone fascynuje, ale też przeraża. *Kenoza*, której wymaga, nie oznacza przecież rezygnacji z czegoś, co jest wobec nas samych zewnętrzne. Bóg nie chce naszych rzeczy. Chce nas samych, chce, byśmy mu oddali życie. Wiara okazuje się rodzajem śmierci.

Sergiusz Sterna-Wachowiak jest więc poetą przestrzeni wewnętrznych. Podróż, jaką odbywa bohater liryku *Z twarzą w dłoniach*, choć wiedzie przez tryskające barwami i życiem ulice dawnego miasteczka, nie przestaje być wspomnieniem, wyprawą w głąb czasu (w głąb pamięci własnej czy zbiorowej?). Chwyta dźwięki i zapachy, odtwarza kilka plastycznych scen obyczajowych, ale tak naprawdę prowadzi jeszcze dalej – ku Chagallowskiej wizji świata przenikniętego nadprzyrodzonością. Kiedy indziej poeta opisuje szczególnie moment uwodzenia,

gdy rzeczywistość wabi bohatera swym zwyczajnym-niezwyczajnym urokiem, by uchylić się ku zaświatom. Wiersz *wnętrze światła* na początku odsłania po prostu wnętrze miasteczka, pejzaż za oknem: „podwójne baszty fary, / śmieszna cebulkę ratusza, zbór z zegarem, iglicę Świętego Jana” (Pl, s. 39). Dopiero później okazuje się, że bohaterka „zwiedza wnętrze życia”. Dopiero w finale wiersza dochodzi do epifanii. Staruszka „splata ręce bezradne / na kolanach. Przed zmierzchem. Patrzy w zamknięte / okno. Krzyż rozsuwa ramiona. Zachwycenie. Obłok / mały jak dłoń dziecka podnosi się z ziemi. Pada / deszcz. Staruszka milczy. Widzi / wnętrze światła”. Czyż trzeba dodawać, że opisana w wierszu podróż jest wyprawą ku świetlistej Istocie Rzeczy?

Zarysowane wyżej miniportrety poetów lat stanu wojennego pozwalają, jak sądzę, na nowo postawić pytanie o horyzonty poetyckiej przygody lat osiemdziesiątych. Skłaniają do przypuszczenia, że gorzkie doświadczenie opresji totalitarnej owocowało u niektórych pisarzy odkryciem szerszego, ponadhistorycznego horyzontu rzeczywistości. Być może dokonujący się wówczas zwrot w stronę poezji metafizycznej – związany m.in. z „odkryciem” poezji Czesława Miłosza – obejmujący także poetów Nowej Fali, wpisuje się w szersze tło zjawisk społecznych. Niewykluczone, że mieści się on w ramach ożywienia religijnego, jakie nastąpiło w latach, gdy Kościół stał się niemal jedyną publiczną przestrzenią wolności i mecenasem kultury. Z całą pewnością najwybitniejsi debiutanci tamtego czasu zasługują na głębsze odczytanie – o wiele bardziej rzetelne i wnikliwe niż to zaprezentowane w niniejszym szkicu.